

Der Inhalt meiner Darlegungen erfordert einen kurzen Kommentar - ich präsentiere hier keineswegs Ergebnisse von Forschungen, die das im Titel angeführte Problem behandeln, oder zusammenfassende Schlußfolgerungen, sondern ausschließlich das Programm der Untersuchungen, die ich in nächster Zeit dank dem Entgegenkommen der Alexander von Humboldt-Stiftung durchzuführen gedenke. Da ich, wie ich annehme, das polnische Material in genügendem Maße kenne, mit dem deutschen Material des mich interessierenden Zeitabschnitts jedoch nur ziemlich oberflächlich bekannt bin, fallen mir in manchen Fragen gewisse Analogien auf, die nach ihrer gründlicheren Erforschung das Bild der damaligen Musikkultur Mitteleuropas abrunden könnten. Das Thema habe ich auf die Epoche der Renaissance begrenzt, obwohl der Stuttgarter Kongreß 1985 den Akzent auf die Barockzeit legt. Doch mit dem Ende des 16. Jahrhunderts verringerte sich der Bereich der für beide Kulturen gemeinsamen Elemente rapide; die polnische Kultur unterlag den Einflüssen der Gegenreformation und - in stärkerem Maße als während der Renaissance - den Einflüssen der italienischen Kultur, was natürlich auch die Musik betrifft. Der Kongreß Stuttgart 1985 trägt jedoch auch den Untertitel "Alte Musik als ästhetische Gegenwart", in dessen breitgestecktem Rahmen ich die Möglichkeit finde, den Vortrag meines Textes zu rechtfertigen. Es scheint mir, daß jeder Versuch, die Entstehungsbedingungen eines Werkes, die Konzeption des Komponisten, die Funktion der Musik am gegebenen Ort und zur gegebenen Zeit zu erklären, von Wichtigkeit ist; dient er doch nicht nur dem Musikhistoriker, sondern auch den ausübenden Musikern der Gegenwart sowie den Hörern, die sich des öfteren nicht nur für den schönen Klang der alten Musik interessieren, sondern auch den breiteren Hintergrund dieser Erscheinung kennenlernen möchten.

Es ist viel darüber geschrieben worden, was die polnische oder auch die deutsche Kultur von anderen Kulturzentren unterscheidet. Bestand doch das Bedürfnis, die nationale Kultur in ihrer Eigenart zu bestimmen, was hinsichtlich der polnischen Kultur und ihrer langjährigen Gefährdung durchaus verständlich war. Wenn wir aber die kürzeste der mir bekannten Definitionen des Begriffes "Kultur" voraussetzen: "Kultur ist der Komplex aller Formen gesellschaftlichen Bewußtseins"¹, so müssen wir den größten Nachdruck auf das legen, was die Menschen, gesellschaftliche Gruppen und Völker vereint, nicht aber auf das, was sie trennt.

Das Problem der Beziehungen zwischen polnischer und deutscher Musik zur Zeit der Renaissance ist bereits aufgegriffen worden, doch behandelte es vor allem Quellenkonkordanzen (Tabulaturen, Traktate, Kantonale) und die Migration der Musiker betreffende Fragen. Auf wohl bestmögliche Weise hat Karl Gustav Fellerer diese Beziehungen darzustellen verstanden². Die grundlegenden Unterlagen der Problemstellung sind natürlich benachbarte Territorien, Identität der bürgerlichen Kultur sowie die Verbreitung der Reformation. Doch würde ich noch weitere, der Beachtung werthe Momente sehen, die zur Abrundung des Situationsbildes dienen sollten. Meiner Meinung nach tritt die Übereinstimmung der Kulturen auch auf folgenden Gebieten auf:

1. Das Verhältnis der deutschen und der polnischen Musikkultur zur italienischen Kultur.

In der polnischen Situation brachte die Einwirkung der italienischen Kultur auf Plastik und Architektur prachtvolle Werke hervor, doch hinsichtlich der Literatur und Kultur des Alltagslebens wird von den Historikern unterstrichen, daß es sich um "imitatio",

nicht aber um "repetitio" handelte; noch vorsichtiger wird die Präsenz italienischer Elemente in der Musik bewertet. Die Polen legten sich übrigens Rechenschaft darüber ab, daß die absolute Rezeption des italienischen Kulturmodells zu polnischen Bedingungen unmöglich ist. So war Łukasz Górnicki in seiner Übersetzung des "Il Corteggiano" ins Polnische sich der gesellschaftlichen Gegebenheiten beider Länder bewußt, so daß er diese Gegebenheiten des Werkes umänderte (er setzte an die Stelle des Musikers einen Soldaten, an Stelle der Fürstin einen Bischof, er modifizierte auch die Ansichten über Kunst u.ä.). Hier fragt man sich, ob auch in der Gesellschaft der deutschen Fürstentümer das Bewußtsein der Andersartigkeit der eigenen Kultur von jener Italiens zum Ausdruck kam.

2. Musik in den Konzeptionen des "nördlichen Humanismus".

Dieses Problem ist meiner Meinung nach besonders wichtig, und zwar angesichts der immer aktuellen Diskussionen über die Stichhaltigkeit der Aussonderung der Renaissance in der Musikgeschichte, die Prämissen einer solchen Aussonderung und die richtige Bestimmung des chronologischen Rahmens dieser Epoche. Die Erörterung der Beziehungen zwischen Humanismus und Musik wird immer wieder aufgenommen (wobei der Humanismus als Programm der im 15. Jahrhundert bestehenden europäischen Geistesströmung aufgefaßt wird)³. Im polnischen und deutschen Material könnte dieses Problem mit der Auswertung der Metrik der antiken Poesie im Musikschaffen verbunden sein, also in erster Linie mit der Wirksamkeit von Konrad Celtis und Petrus Tritonius sowie ihrer Konzeption der homophon-metrischen Odenkomposition⁴. Interessante Materialien, die die Auswertung von Vorbildern der antiken Metrik betreffen, finden sich auch im Schaffen des noch vor Celtis wirkenden Petrus von Grudziadz (Petrus Wilhelmi de Grudencz). Ob aber das in der musikalischen Konstruktion benutzte Metrum lateinischer Gedichte genügt, um die in deutschen und polnischen Quellen überlieferten Beispiele mit dem Etikett "Humanismus in der Musik" zu versehen, ist eine offene Frage⁵. Zur Vorsicht bei der Annahme einer derartigen Interpretation zwingt die bekannte Tatsache, daß die Humanisten diesen Typus musikalischer Komposition für didaktische Ziele benutzten. So schrieb z.B. der in Kraków wirkende Georgius Libanus von Legnica, daß die Odenkomposition für ihn die beste Methode sei, um die Grundsätze der langen und kurzen Silben in der lateinischen Sprache und die altertümliche Poesie kennenzulernen. Die Musik war also für ihn (wie auch für andere Humanisten) nur der Weg, nicht aber das Ziel als solches, obwohl er in seinen Schriften die Kunst der Musik nicht mehr traditionsgemäß zu den Disziplinen des Quadrivium zählte, sondern sie (neben der Grammatik, Logik und Rhetorik) den "studia humanitatis" zuwies⁶. Es scheint, daß dieses Problem einer weiteren, tieferen Ergründung wert ist.

3. Musik im Schulwesen und Alltagsleben.

Hinsichtlich der Universitäten ist dieses Problem verhältnismäßig gut vorbereitet, es liegt viel Quellenmaterial vor. Hier wäre wohl auch eine Bewertung der Situation auf niedrigerem Niveau erwünscht (was wußte der durchschnittliche Edelmann oder Bürger von der Musik?); ich hoffe, daß die Bearbeitung dieses Themas möglich sein wird, vornehmlich in Anlehnung an die Forschungsergebnisse von Klaus Wolfgang Niemöller⁷.

4. Ansichten über Musik und ihre Funktion in der Gesellschaft.

Dieses Problem ist für mich ein unentbehrliches Element in der Bewertung der Musik-kultur, erlaubt es doch, andere Elemente der genannten Kultur ins richtige Licht zu setzen⁸. Als Quelle zur Entwicklung dieses Problems können ausschließlich Zeugnisse der Zeitgenossen dienen. Im polnischen Material sind die Ansichten über die Musik und ihre Bedeutung in den verschiedenen Gesellschaftskreisen ziemlich breitgefächert - angefangen vom Traktat des Georgius Liban "De musicae laudibus oratio", das mit der Aufforde-

rung schließt: "Wer du auch seist - lerne Musik!"⁹, über gemäßigte Ansichten über den Nutzen, den manche Musikgattungen bringen, bis zur entschiedenen Negierung ihrer Werte¹⁰. Ich hoffe, daß sich auch in den deutschen Quellen entsprechende Zeugnisse bezüglich der damaligen Musikauffassung erhalten haben (also: "alte Musik" - als Gegenstand ihrer zeitgenössischen ästhetischen Bewertung).

Die vier oben angeführten Probleme von allgemeinem Charakter erschöpfen natürlich die Gesamtheit des Themas keineswegs; man müßte sie noch mit solchen Komplexen vervollständigen, die mit der Organisation des Musiklebens (Mäzenatentum, Zünfte der Musiker u.ä.), dem Repertoire (Präferenz für gewisse Formen, Gattungen und Ursachen dieser Präferenz), der Aufführungspraxis usw. zusammenhängen, doch kann ich sie hier wegen der mir zur Verfügung stehenden Zeit nicht weiter entwickeln. Zum Schluß kehre ich also nochmals zu den das Interesse für das Thema motivierenden Gründen und zu der Feststellung zurück, daß nicht nur dasjenige wichtig ist, was unterscheidet, sondern auch das Verbindende, also das gemeinsame Kulturgut. Die Renaissance war eine Epöche der besonderen Integration der Musikkunst, der Ausgestaltung, wie dies Gustave Reese in seiner Synthese¹¹ ausgedrückt hat, "einer allgemeinen, führenden musikalischen Sprache" ("the central musical language"), die sich in verschiedenen Ländern Europas ausbreitete. Die auftretenden lokalen Unterschiede kann man als "Dialekte" dieser Sprache bezeichnen¹². Ich bin der Meinung, daß die Betrachtung derartiger deutscher und polnischer "Dialekte" hinsichtlich ihrer Analogien, ihrer gemeinsamen Elemente nicht nur möglich, sondern auch sinnvoll ist, um die Spezifik der Musikkultur Mitteleuropas jener Zeiten zu erfassen. Ob eine derartige Arbeit die gewünschten Erfolge bringen wird, muß dahingestellt bleiben. Für heute muß ich mein "preambulum" mit einer offenen Kadenz schließen - vielleicht wird es mir in Zukunft gelingen, diese durch eine geschlossene Kadenz zu ersetzen.

Anmerkungen

- 1) Diese Definition gab Jerzy Kmita während der Allpolnischen Musikwissenschaftlichen Konferenz zu Poznań 1979.
- 2) Karl Gustav Fellerer, *Musikalische Beziehungen zwischen Ost- und Mitteleuropa in der Zeit der Renaissance, Musica Antiqua. Acta Scientifica. Bydgoszcz 1975*. Dieses Problem behandelt auch Ludwig Finscher (*Deutsch-polnische Beziehungen in der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts*, in: *Musik des Ostens* 2, 1963) und vorher in einigen seiner Arbeiten A. Chybiński u.a.
- 3) Z.B.: Helmuth Osthoff, *Der Durchbruch zum musikalischen Humanismus*, in: *Kg.-Ber.* New York 1961, vol. II, Kassel 1962; Willem Elders, *Humanism and Early-Renaissance Music*, in: *Tijdschrift van den Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 1977/2; Ludwig Finscher, *Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins*, in: *Renaissance-Studien* Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag, Tutzing 1979.
- 4) Fellerer (op. cit. S. 309) berücksichtigt hier ebenfalls Heinrich Finck ("Mit Celtis war Heinrich Finck freundschaftlich verbunden ... In seinem uns heute nur zum geringen Teil bekannten Werk zeigt sich die Entwicklung von der starren Kunst des 15. Jahrhunderts zur Imitation und Klangbetonung auf Grund humanistisch klar deklamierten Themen".)

- 5) Im Kreise von Dufay und Ciconia erschien die humanistische Konzeption in Anknüpfung an die Grundsätze der Rhetorik und der Auswertung des antiken Begriffes der Harmonie und ihrer Bedeutung (Elders op. cit.).
- 6) Jerzy Liban. *Pisma o muzyce* (Schriften über Musik). Bearbeitet und übersetzt von Elżbieta Witkowska-Zaremba, Kraków 1984.
- 7) Klaus Wolfgang Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969.
- 8) Wie irreführend wäre z.B. die Bewertung heutiger Musikkultur der polnischen Gesellschaft, wenn sie sich ausschließlich auf das Schaffen der hervorragendsten Komponisten (Lutosławski, Górecki, Penderecki) stützen würde.
- 9) "Quisquis igitur honestum diligis et utile, qui fas atque pium religionis nostrae, colis, qui tuae patriae tuisque amicis et civibus consultum velis, iucundum quoque te exhibere, alumnum, Musicam ama, Musicam disce, Musicam in suis penetralibus quaere qua non minus quam aliis liberalibus disciplinis honorem divitiasque tibi comparabis" (Liban op. cit.).
- 10) Eine Übersicht über diese Meinungen präsentiert Mirosław Perz in der Arbeit "Poglądy" na muzykę w Polsce XVI stulecia" (Ansichten über Musik im Polen des 16. Jhs.), *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976.
- 11) Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York 2/1959.
- 12) In gleicher Weise faßt auch Fellerer dieses Problem auf (op. cit. S. 301): "Bei aller Selbständigkeit nationaler Entwicklung der Musik ist eine gesamteuropäische Integration der Musik in der Zeit der Renaissance gegeben. Die einzelnen Völker lieferten dazu ihren Beitrag".

Danica Petrović:

ASPECTS OF THE CONTINUITY OF SERBIAN CHANT

The art of medieval Serbia was cut off in full flower by the Turkish invasions and the fall of the medieval Serbian state in the 15th century. Fine threads of cultural tradition survived intact in the monasteries, the only places in that troubled time to keep alive the Orthodox spiritual and artistic heritage of former ages. Architecture has survived (churches, fortresses), painting (frescoes and icons), manuscripts of poetic and theological works, a few music manuscripts with neumatic notation, church vessels and embroidered vestments of great artistic value and, above all, the spoken word in everyday liturgical practice. Such was the historical and cultural fate of the Balkan peoples. It does not bear comparison with events in Western Europe, where at precisely this time the composers whose anniversaries are being celebrated world-wide this year (1985) were producing their greatest works.

Serbian Church Chant is a type of monodic music which has remained in use as part of the Church's liturgy from the time of Cyril and Methodius (the 9th century) to our day. It is the only kind of musical tradition among the Serbs which can be traced back continuously through written historical sources to the early Middle Ages. The survival